

recent publicació de la Càtedra Ferrater Mora és un intent reeixit d'aquesta aproximació a la figura i al pensament de Balmes, car ofereix coordenades essencials per començar-lo a estudiar. Concloc la present ressenya amb una d'aquestes coordenades: es tracta de les paraules conclusives de l'article de Nazzareno Fioraso, on s'afirma que Balmes «no ha de ser

presentat com un mer apologista o un escolàstic de segon nivell, sinó que cal recordar-lo com un intel·lectual compromès i profund que buscava, dins dels límits de les seves possibilitats i de les circumstàncies que va viure, la renovació del panorama cultural de la seva nació i, en última instància, també del conjunt d'Europa» (p. 210).

Maria Cabré Duran

Université de Fribourg

maria.cabreduran@unifr.ch

<https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar.1254>



DIMÓPULOS, Mariana (2017)

Carrusel Benjamin

Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia, 278 p.

ISBN 978-987-712-116-2

«Además de conceptos y saberes, la filosofía lega imágenes» (p. 11). Así comienza el libro de Mariana Dimópulos, quien, como Benjamin, cultiva a la vez los oficios de escritora y traductora (ha publicado tres novelas y ha traducido a Adorno, Benjamin y Heidegger, entre otros). Esa simple frase ofrece una clave para comprender el tono del escrito: la autora evitará limitarse a la llave tradicional del concepto para ingresar en el universo que nos legó Walter Benjamin y echará mano, también, de las potentes imágenes que pueblan su producción y de aquello que desde antiguo linda con las imágenes: las ideas. La primera de ellas, con la que abre y cierra el libro, es menos original que significativa: se trata de la tan discutida imagen del materialismo histórico jugando al ajedrez, con la que el filósofo comienza uno de sus más discutidos escritos, las tesis *Sobre el concepto de historia*. Como es sabido, el materialismo histórico gana siempre la partida porque oculta en sí a la teología (pequeña

y fea) que prescribe sus movimientos. A partir de aquí, la relación entre el materialismo y la teología, y específicamente su convivencia en la obra de Benjamin, se descubre como uno de los hilos que recorren todo el libro.

El libro se compone de cinco capítulos, el primero de los cuales es «La crítica». Allí, a partir de una lectura original de los textos tempranos de Benjamin —en diálogo con el resto de su producción—, la autora revisa la relación entre la crítica de arte y la crítica en sentido kantiano, esto es, como investigación de los límites de nuestra posibilidad de conocer. Obra, verdad y saber serán conceptos claves de esta sección en la que las tradiciones del arte y de la filosofía dialogan gracias al centro que en sus discusiones ocupa la crítica como actividad enfrentada al mero juicio y capaz de una racionalidad propia. La crítica, que encuentra su expresión en la prosa, que ha habitado los espacios de la reseña y la polémica y que se sabe valer de la cita,

implica conocimiento del objeto del que se ocupa, mientras que el juicio meramente acepta o rechaza aquello con lo que entra en relación.

Sobre el fondo de la crítica, el capítulo recorre temas que la exceden: la relación entre la forma y el contenido de una obra, la diferencia entre la demostración y la mostración, las cuestiones tan clásicas como fundamentales de la belleza, la verdad y la apariencia o la importancia no siempre justamente señalada del romanticismo como una cierta revolución. A su vez, da con una nota fundamental de la filosofía de Benjamin: el afán de detención, que acarrea la violencia de destruir el aparente equilibrio de la totalidad, la progresión y la contemplación. Por último, traza el camino que lleva a Benjamin desde la crítica hasta la reflexión explícitamente política, entendida como una exigencia en la época de esa estetización de la política que se esconde «tras la máscara del arte puro, o al menos tras la máscara del pacifismo» (p. 53).

El segundo capítulo indaga específicamente el modo en que la filosofía del arte debe pensar la historia. Para hacerlo, comienza considerando el barroco, en tanto adjetivo y en tanto denominación de época (el siglo XVII europeo), como plagado de excesos y aspirando al infinito que él mismo comienza a concebir tras la destrucción del cosmos cerrado. Ahora bien, ese mismo barroco que aspira al infinito no trae ninguna liberación, en la medida en que recrea, en la política, el orden cerrado y estratificado que da por perdido en la ciencia. En torno a su realidad política, de hecho, será que el Barroco se conectará con el siglo XX, en virtud del «carácter omnipresente de la excepción en la forma de guerras, de muerte indiferente y de catástrofe» (p. 109) que caracteriza a ambos períodos.

El debate epistemológico que despliega el capítulo se libra en el cruce entre el conocimiento y la verdad. Según

el Benjamin de 1920, «el conocimiento y la verdad nunca son idénticos; no hay conocimiento verdadero y no hay verdad conocida» (p. 81). De apariencia críptica, esta afirmación se entronca con la crítica a la racionalidad dominante que mencionamos en torno al primer capítulo: el conocimiento es una posesión del sujeto y, más específicamente, de su conciencia; la verdad, en cambio, que habita en el lenguaje, encuentra lugar fuera de la conciencia —en la exposición y especialmente en el nombre— y no es objeto de ningún conocimiento. Crítica de arte y crítica del conocimiento, filosofía del arte y gnoseología, se van delineando como dos caras de una misma moneda. Belleza y verdad se encuentran, sí, pero no platónicamente, ahistóricamente, sino por medio de la historia discontinua, esa que obliga «a convivencias y traslados ajenos a la cadena de causalidades de las que se alimentaba la historia» (p. 92) y que trabaja con la figura del origen más que con comienzos, desarrollos y finales.

En ese marco, Dimópulos se refiere a las formas de mosaico y constelación de las que se vale el autor para evitar la ilusión de continuidad propia de la deducción, así como a la forma en que Benjamin rebaja el concepto y se vuelca, en pleno siglo XX, de nuevo a la idea, a la que le asigna la tarea política de salvar los fenómenos.

Sobre el final del capítulo, la diferencia entre *Trauerspiel* y tragedia, la relación entre culpa y expiación y la reflexión sobre la melancolía y sobre la alegoría llevan a dos defensas: por un lado, de la contraestética que inaugura Benjamin —con el antecedente de Aby Warburg, centrada en la caída del muro que separa imagen y palabra—; por el otro, de la importancia de la historia sobre el mito, de la ruina sobre lo eterno y de la multiplicidad de las cosas frente a la pretendida totalidad cerrada del cosmos. Si hay una salvación, solo podrá concebirse sobre este fondo de muerte y putrefacción.

ción que nos ofrece el mundo. Justamente, el tercer capítulo, «Traza teológica», asumirá la tarea de mostrar cómo conceptos como el de salvación encuentran lugar en la filosofía de Benjamin. Para esto, comenzará indagando las formas posibles en que operan las figuras teológicas en la filosofía contemporánea, a saber, a través de una secularización inacabada (fallida) o a través de la teologización de figuras conceptuales laicas. En el marco de la filosofía de Benjamin, la teología se presenta, sin embargo, de manera novedosa: «siempre que se dice teológico se dice político» (p. 136).

La muerte de Dios, anunciada tras su extravío y su recuperación (por la razón ilustrada y por el romanticismo respectivamente), es puesta en duda o nos encontramos, acaso, ante su sobrevida. La batalla de Benjamin no será contra la religión, sino contra el mito. Y mítico es el orden del derecho o del Estado, que se separa del de la justicia —que será divina y revolucionaria—. Como ha sido largamente estudiado y discutido, esta distinción arroja también dos violencias: la violencia mítica, que sanciona, y la violencia pura, que redime. Lo teológico no es aquí creencia ni corpus, sino el reconocimiento de un tipo de manifestación —de una intensidad, quizá— que salve a la filosofía de verse abandonada a «la simple existencia de este mundo, la del presentismo y del dominio de la subjetividad del yo» (p. 148) y, con ella, a la proclama ética vacía de contenido y de acción «que de la nada fabrica, mundialmente, una apolítica de lo indiferente» (p. 160). Evitando enunciar, entonces, una ética, Benjamin construirá una antropología política y teológica para hablar de justicia en relación con lo actual, que no con lo presente.

La traza teológica, como Dimópulos la llama, es destacada en toda la obra del autor como crítica a la temporalidad lineal y a la ideología del progreso, y como base de una cierta metafísica que distin-

gue órdenes (naturaleza, mundo y orden divino) en torno a historias y tiempos. En su seno, esta metafísica abrigará una teoría del lenguaje como *medium* o hábitat que no renuncia a la pregunta por el origen y que no agota la indagación en respuestas antropológicas, sino que va más allá, hacia la similitud no sensible y hacia la mimesis, con las que trabaja también el traductor: «la traducción señala y agrava lo distinto e irreconciliable en un plano para en el otro repararlo» (p. 179), y esta reparación es mesiánica, es decir, redentora. La autora recupera esta cara teológica del lenguaje en lo que plantea como una disputa contra el reinado de la lingüística y la arbitrariedad del signo en la filosofía contemporánea.

El cuarto capítulo se titula «Ser moderno» y se enmarca en las discusiones que suscitó y suscita la recepción de la obra de Benjamin. La autora, si bien reconoce devenires en la producción benjaminiana, se opone a aquellos que encuentran allí rupturas que dejan lo pasado atrás y prefiere pensar en capas geológicas que subsisten como sustratos: la del movimiento juvenil, la de la teología, la de la sensibilidad surrealista y una última —urgente— marxista. A través de esas capas ocurren también mutaciones en torno a ciertas ideas núcleo que reaparecen modificadas, reconvertidas en torno a conceptos nuevos, en contextos diferentes, en constelaciones antes impensadas. Es lo que ocurre con la «experiencia», que recorre la obra de Benjamin en su totalidad y que hace pie en la crítica a la filosofía kantiana —y a la centralidad que la división tajante entre sujeto y objeto posee en ella—, solo para saltar desde allí en múltiples direcciones hasta hacerse carne en un análisis concreto de las experiencias corporales, espaciales y temporales del hombre. De estas, la autora destaca dos: el habitar la ciudad y el recordar los sueños. En torno a la primera se agrupan la multiplicidad de los objetos, la modernidad, el capitalismo, la

mercancía y su hechizo, los pasajes, el *shock* y, en fin, todo lo que se opone a la interioridad burguesa de la conciencia y al «para mí» del sentimiento. A su vez, las ciudades son destinos de viaje y de escritura: son porosas, como Nápoles, ajenas, como Moscú, o la capital de un siglo, como París. No se vivencian ni se conocen. Se caminan y se experimentan.

En torno a los sueños aparece el surrealismo, con su anclaje en la imaginación, la fantasía, la embriaguez, el inconsciente, pero también, y más allá de lo meramente psicológico, la noción de sueño colectivo y la importancia del despertar, a través del cual el sueño es capaz de convertirse en herramienta del conocimiento: desentrañar el material onírico de la masa será una forma de hacer historia, ya que «en ser objeto del recuerdo, el sueño coincide con el pasado» (p. 214).

El último capítulo se ocupa de «La urgencia» con la que la historia deviene política por su propia exigencia de actualidad. Para hacerlo se sirve de uno de los temas más explícitamente políticos en Benjamin, a saber, el arte y, especialmente, las modificaciones en la percepción y la pérdida o destrucción del aura, tras la cual opera el fascismo su galvanización de lo auténtico. Se trata, claro, de la estetización de la política, a la que debe responder el comunismo con la politización del arte.

Si bien Benjamin «no se aventura a definir futuro alguno» (p. 253), da

cuenta de su presente de un modo tan agudo que descubre allí tendencias de cuyos resultados somos testigos y de cuya detención somos responsables. Indica, entonces, una tarea: tensar los arcos, deshacer la causalidad, frenar el curso del pensamiento en instantáneas, como Brecht lo hace en el teatro deshaciendo la empatía mediante la detención de la acción dramática.

El descubrimiento, si hubiera alguno, del trabajo filosófico de Benjamin, que la autora recorre y actualiza, es que la inquietud por el futuro del arte, de la filosofía o del acontecer histórico no tiene sentido si se presenta separada de la comprensión del presente como un lugar de peligro y del ahora como el espacio de posibilidad de la acción política. El hombre contemporáneo, que «desconoce épocas, y acaso el futuro» (p. 268), tendrá la tarea de dejar de prestar servicio al orden existente de las cosas.

El libro va y vuelve, revisa y reconvierte, logrando ingresar en el universo benjaminiano que, como el de Kafka, «no padece de vacíos, sino de una inextricable y compleja concretud, repleta de gestualidades, de avances del pasado, de detalles perturbadores» (p. 185). Al fin y al cabo, Dimópulos no hace aquí más (ni menos, claro, y este es su mérito) que seguir la indicación de Benjamin para habérselas con su filosofía: no decir, solo mostrar.

Tatiana Staroselsky

Universidad Nacional de La Plata, CONICET
<https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar.1220>

